

“МАРСЕЛЬ ПРУСТ И ЗНАКИ”: ИНТОНАЦИЯ И ВРЕМЯ

Делёз просто набрасывается на читателя своей работы о Прусте, немедленно требуя признания каких-то истин, которые вовсе не самоочевидны, безапелляционно заявляя, что всякие поиски должны в широком смысле пониматься как “поиски истины”. Делёз возмущает, увлекает, затягивает в конволюции своей тугой многосложной мысли. Текст выстроен так, чтобы наивный читатель (который всегда наивен, именно потому, что обращается к *написанному*, к тому, что призвано его обманывать самим актом *письма*) спешит вперёд, в надежде найти доказательства громким начальным декларациям, но находит только доказательство совершенно другого; читатель увлечен сразу, он схвачен текстом.

Интересно, что Пруст, которого Делёз анализирует, свои “Поиски утраченного времени” организует способом совершенно противоположным. Это стало позором Андре Жида, – он утверждал (в 1913 году), что никто не станет читать, как человек на протяжении сорока страниц пытается заснуть. Пруст начинает даже не со сна, а с самого процесса погружения в сон: (“Я давно уже привык укладываться рано”). Он ведет читателя не читать, а спать. Нет ничего удивительного, что В.В. Набоков постоянно называл “Поиски утраченного времени” “сказкой”, “сном”, “миражом”. Пруст увлекает сном, он словно убаюкивает читателя. Во сне он говорит, что необходимо спать (“просыпался от мысли, что пора спать”). Пруст как будто специально ласково уговаривает читателя не читать, соблазняет его “ласковыми щеками подушки”. Именно поэтому, надо полагать, так невелико число людей, прочитавших

“Поиски” полностью. Быть может, их даже меньше, чем прочитавших “Марселя Пруста и знаки”.

Различие между анализом Делёза и произведением Пруста лежит в интонационной плоскости. Причем, всё заключается в том, что Делёз, обращаясь к знаку и времени, вытравливает интонацию самих “Поисков”. Его анализ пытается быть предельно *другим* по отношению к произведению Пруста. Он не только резок и нахрапист - он заключает “негромкий”, “нежный” стиль Пруста в россыпь холодных знаков.

Превосходный анализ Делёза создает с и т у а ц и ю (достаточно, впрочем, распространенную), когда четкое выявление смыслов (художественных и философских) фрустрирует поиски интонационного строя произведения, элиминирует интонацию художественного произведения. Делёза интересуют конкретные знаки и звучание этих знаков в ситуациях “мира светского”, “мира любви”, “мира впечатлений и чувственных переживаний”. Но Делёз игнорирует (для его целей это необходимо), что “миры” Пруста не просто постоянно пересекаются, они - друг в друге. Когда Сван ищет, ревнует свою (общую) Одетту, он подчеркивает “светскость” Одетты и свою любовь именно в окружении Вердюренов. И Вердюрены - не просто внешняя среда, декорация, “светский мир”, на фоне которого живет “мир любви”; они вовлечены в интимность любви Свана, в любовные и эротические знаки. Вердюрены сами значимы для любви Свана, они - такое же составляющее его любви, как и Одетта. Знаки, которыми обмениваются влюбленные, своеобразным образом интонированы, интонированы с брезгливостью по отношению к миру светскому, но именно это и делает эти знаки значимыми для любви (для “мира любви”). Они вынесены в отдельный строй именно благодаря их внутренней зависимости от знаков светских.

Как раз в тех местах, где знаки того и иного мира вступают в

1358937

диалог, там, где они разряжают само пространство значения полисемией, и начинается интонация. Сван страдает, ему больно. Но когда Пруст прямо на это указывает (что -достаточно редко), мы испытываем недоверие. Так и ремарки в тексте классической пьесы лишь указывают, но не выражают: сами по себе они не значимы. Мы чувствуем боль Свана лишь в интонации. Сван внешне холоден, педантичен, его знаки исходят именно из этого, но интонация как раз и создаёт ту художественную реальность, в которой Сван - персонаж трагический и страдающий. Сами знаки нам об этом не говорят.

Также обстоит дело и с миром искусства (знаки которого для Делёза -“самые значимые”). Марсель поначалу восхищается игрой актрисы Ла Берма, следя за ней “заочно”, по светским знакам, по газетным хроникам. Когда он увидит ее игру сам, он разочаруется, но, вернувшись к отзывам критиков, вновь будет наслаждаться игрой актрисы. Пруст очень четко подчеркивает именно интонацию газетных отзывов; в данном случае он смешивает знаки искусства и светские знаки на основе интонации последних. Знаки искусства постоянно включаются в диалог со знаками светскими.

Интересно в этом отношении рассмотреть стиль Пруста, исходя из такого загадочного проекта Жака Деррида, как “Грамматология”. Пересмотр соотношения письма и речи, произведенный в этой работе, существенным образом затрагивает структуру взаимодействия интонации и стиля. Интонацию Деррида рассматривает с точки зрения энергетики речи, её почерка и глубины – в общем, с точки зрения особенностей её влияния.

Стиль - как неповторимое маневрирование в пространстве письма, как особый хирургический приём или совокупность приёмов - создаёт интонацию письменного дискурса. Он же подменяет интонацию, стоящую за его фигурами, пародируя и перефразируя властную исходную свою инстанцию. Интонация,

стоящая при этом по ту сторону стиля, беспрестанно галлюцинирует по направлению к образу игры последнего. Графомания, стало быть, – последний предел в этой артикуляции фрагментов сюжетного построения, влекомого к такому самопереполнению себя, благодаря которому возможно истечение того, что не принадлежит более моему дискурсу власти и господства, того, что сверх моей энергетики творения. Стилистические “излишества”, некая барочная густота, складчатость текста Пруста как раз и говорят об этом. Интонация как нечто вечно неподчиняющееся, отказывающееся, лежащее вне творения, вне текста (который от автора всегда отторгнут), скорее, выявляется в диалоге, в общении, в этом неизведанном пространстве между текстом и читателем.

В то же время стиль, как уже было сказано, препятствует интонации, подменяет её. Интонация вынуждена пробиваться сквозь нагромождения стиля. Самые проникновенные признания Марселя донесены стилистически просто, посредством интонации, тогда как подсмотренное совокупление барона де Шарлю с одним из его случайных любовников завуалировано драпировкой изящных тропов. Но ошибкой будет считать, что стиль и интонация - враги внутри текста (учитывая уже оговоренные размышления об атопичности интонации). Скорее, интонация - естественный свет в разрыве, в том промежутке чтения о котором говорит Барт в “Удовольствии от текста”. Она - в паузах стиля. Это - не противоборство, а, скорее, здоровый антагонизм мышц - ведь, к примеру, мышцы-сгибатели теряют силу и атрофируются без антагонистических мышц-разгибателей.

Знаки для Делёза - всегда знаки, *значащие* время. Время для Пруста – всегда истинно - как раз потому, что оно есть условие существования истины, которую всегда можно лишь помнить (Делёз отмечает это у Пруста как гносеологический платонизм).

Время, по мысли Деррида, не то понятие, оперируя которым, мы могли бы достичь наибольшей точности и ясности в прояснении того, чем управляет метафизически окрашенное понятие времени. Не удовлетворяет же это понятие, прежде всего, потому, что не принимается во внимание проблема запаздывающего воздействия или последействия, о котором говорит Фрейд. Временность последействия недоступна феноменологии сознания или наличия. Именно исходя из атопичности интонации -то есть отрицая наличие - мы можем, как нам кажется, говорить об интонации как о том, через что раскрывается “Время” Пруста.

Когда Марсель вспоминает свою первую встречу с “девушками в цвету”, он помнит велосипеды, ленты на шляпах, движение их бёдер, мельчайшие переживания по поводу каждой из них, но не может вспомнить, кто была та из них, которую он полюбил сразу и навсегда. Память отказывает назвать её, прикрепить к какому-то определенному месту в ряду девушек - как раз потому, что она интонирована как одна. Память отсылает к ней *одной*. Здесь мы и сталкиваемся с образом игры стиля и интонации. Пруст утверждает, что Марсель влюбился сразу, интонация говорит другое – что он просто любил воспоминания, любил память, любил уходящее время, которое выражается в стиле, как в образе властно исходящем (как и само время).

Для Пруста печенье “мадлен” - это не знак, отсылающий к утраченным образам, не знак памяти и истины, а многоуровневая интонация, порождающая, бросающая в плоскость других интонаций. Это - воспоминание о знаках.

Абрам Терц в “Прогулках с Пушкиным” обращает внимание на особую сладость для поэта именно того, что *было*, указывает на наслаждение обилием прошлого и особую радость по этому поводу (“Прошедшее, в глазах Пушкина, не тождественно

исчезновению, но равносильно присужденному призу, заслуженному имуществу”). Прошрое, ушедшее и потерянное интонируется как счастье уже только лишь потому, что оно *было*. Интонация создаёт ту вибрацию художественных смыслов, которая всегда говорит, но никогда не высказывается. Быть может, об этом и мечтал Тютчев, высказывая, когда призывал к молчанию и неразглашению (“Молчи, скрывайся и тай”). Как раз это и необходимо при воспоминании, при воссоздании времени в памяти. Знак в этом случае бессилён, ибо говорит и отсылает, сам никогда не призывая к сомнению. Но интонация всей своей *сомнительностью* (это хорошо выражается английским словом “doubtful”), всем тем, что вызывает к общению с внутренним интонационным строем читателя, может представить (выразить) время, прошлое уже прожитое, уже явленное в человеке, уже интонированное.